

Cicha rewolucja: kobieca perspektywa w filmie dokumentalnym w Polsce¹

ANNA TASZYCKA

Kino dokumentalne w Polsce przeżywa dziś złoty okres: powstaje bardzo wiele filmów o różnorodnej tematyce i formie, rozwijają się festiwale poświęcone temu rodzajowi, na DVD wydawane są dokumenty sprzed lat; także Internet oferuje znacznie łatwiejszy niż niegdyś dostęp do filmów. Co za tym idzie, refleksja krytyczna i naukowa nad filmem dokumentalnym jest bardziej ożywiona, licznie ukazują się kolejne publikacje dotyczące konkretnego twórcy, nurtu czy też zjawiska. Nie będę w tym miejscu szukać odpowiedzi na pytanie, jakie są przyczyny tego renesansu. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie natomiast nowe zjawisko – kobieca fala w filmie dokumentalnym w Polsce. Tematyka kobieca jest ostatnio silniej obecna w polskim kinie dokumentalnym i fabularnym; odnosi się też wrażenie, że kariera reżyserska stała się dla kobiet bardziej atrakcyjna, choć przecież portretowanie spraw kobiet nie jest jako takie przypisane do płci realizatorów. Nazwiska reżyserek są coraz lepiej rozpoznawalne przez publiczność, do czego z pewnością przyczyniła się zwiększona aktywność kobiet, a przede wszystkim świadomość – na gruncie rodzimej krytyki i refleksji filmoznawczej – specyfiki ich sytuacji w środowisku filmowym.

Skupię się na dwóch filmach: *Komunii* Anny Zameckiej (2016) oraz *Więziach* Zofii Kowalewskiej (2016). W obu przypadkach mamy do czynienia z intymnym portretem rodzinnym oglądanym z kobiecej perspektywy; oba filmy wydają się dobrym przykładem szerszych przemian, jakim współcześnie podlega polskie kino. Oba były też doceniane i nagradzane, nie są więc tytułami rozpoznawalnymi jedynie przez krąg specjalistów.

Komunia to historia o dorastaniu. Jej główną bohaterką jest 14-letnia Ola, która mieszka w niewielkim, ale zagrożonym mieszkaniu razem z ojcem i autystycznym młodszym bratem, Nikodemem. Jej matka, młoda kobieta, zostawiła rodzinę i rozpoczęła nowe życie z innym mężczyzną. Mimo to Ola próbuje zjednoczyć całą rodzinę, wierząc, że dzięki jej wysiłkom wszyscy znowu mogą być razem. Ten skromny, kameralny portret rodzinny jest jednym z najczęściej nagradzanych filmów dokumentalnych w ciągu kilku ostatnich lat w Polsce; otrzymał wiele wyróżnień, m.in. Europejską Nagrodę Filmową dla najlepszego filmu dokumentalnego w roku 2017. Anna Zamecka nie jest dyplomowaną reżyserką, nie ma wykształcenia filmowego, a *Komunia* jest jej debiutem. Trudno w to uwierzyć, przede wszystkim ze

względem na wyjątkową dojrzałość filmu, która przejawia się zarówno w wymowie, jak i starannej, przemyślanej konstrukcji. Autorka w jednym z wywiadów przyznaje, że choć kiedyś myślała o studiowaniu reżyserii, w gruncie rzeczy nigdy nawet nie próbowała zdawać egzaminu na studia filmowe. Wybrała antropologię i fotografię².

Reżyserka podkreśla, że szczególnie ważna była dla niej postać głównej bohaterki, która w bardzo młodym wieku musi zbyt wcześnie stać się dorosłą, aby przyjąć odpowiedzialność za innych. Początkowo Zamecka chciała zrobić na ten temat film fabularny, gdy jednak spotkała ojca Oli i poznała jego rodzinę, zdecydowała się na realizację dokumentu opowiadającego właśnie o nich, z centralną postacią nastoletniej dziewczyny, która musi być wziąć na siebie nie tylko swoje sprawy, ale także chorego, wymagającego codziennej pomocy brata oraz ojca alkoholika.

W pewnym sensie film ten jest typową opowieścią o dorastaniu, skupioną wokół ważnego rodzinnego wydarzenia, jakim w tym przypadku są przygotowania do tytułowej komunii młodszego brata, 13-letniego Nikodema. Nietypowa jest natomiast sama sytuacja Oli, która nie tylko musi zmierzyć się z problemami, jakie zazwyczaj niosą ze sobą nastoletniość i okres dojrzewania, ale także wziąć na siebie ciężar odpowiedzialności za najbliższych i ich życiowe, nie zawsze trafione wybory. Rodzice dziewczyny od jakiegoś czasu nie mieszkają razem; nie wiemy jak długo, ale dowiadujemy się, że mama ma już małe dziecko z innym mężczyzną. Chociaż ojciec Oli został pokazany w filmie jako osoba nie do końca samodzielna i mało zaradna (jesteśmy np. świadkami sceny, w której dom odwiedza kurator sprawujący opiekę nad rodziną), to jednak, tak jak reżyserka, nie mamy wątpliwości, że kocha on swoje dzieci i będzie o nie dbał tak, jak potrafi najlepiej. Wielu rzeczy być może nie dostrzega, a najprawdopodobniej ich nie rozumie; jego sytuacja rodzinna nie jest typowa – to żona zostawiła go, aby założyć nową rodzinę, a samotny ojciec wychowujący dzieci nadal pozostaje w Polsce rzadkością.

W udzielanych wywiadach Zamecka pytana o to, czy identyfikuje się z główną bohaterką, odpowiada, że w postaci Oli poniekąd odnalazła i sportretowała samą siebie, ponieważ doświadczenie przedwczesnej dorosłości jest także jej doświadczeniem³. Reżyserka przyznaje też, że jej pomysłem na konstrukcję filmu było potraktowanie rodzeństwa jako jednej postaci, oczywiście do pewnego stopnia. Konsekwentnie oglądamy w filmie świat z perspektywy dziecka: nastoletniej, przedwcześnie dojrzałej Oli oraz równolegle jej brata, którego osobne spojrzenie jest spowodowane po części izolującą go chorobą, a po części mocną, wyrazistą osobowością. Nikodemowi brakuje co prawda społecznych kompetencji, co utrudnia mu codzienne funkcjonowanie, ale nie brak mu wyobraźni i zindywidualizowanego oglądu rzeczywistości. Chłopiec filtruje świat przez własną, nietypową wrażliwość, a dodatkowo ma szczególnie talent językowy: często tworzy neologizmy, buduje własne definicje pojęć (przykładowo trzy cnoty boskie według Nikodema to: Wiara, Nadzieja i Obżarstwo), chętnie opisuje świat, używając właściwej tylko sobie narracji na jego temat.

W jednym z wywiadów Zamecka mówi, że trudno jej zrozumieć, dlaczego nikt nie dostrzega bogatej osobowości chłopaka⁴. Każde z dzieci jest w tej rodzinie w swoisty sposób „naznaczone”: sytuacja życiowa już na starcie umiejscawia ich na pozycji mniejszościowej, jednocześnie przypisując im specyficzną perspektywę, na co dzień niewidoczną, którą w tej opowieści wychwyciło cierpliwe oko dokumentalistki. Ciekawe jest także to, że chociaż to choroba Nikodema mogła stać się pierwszoplanowym tematem filmu, reżyserka jednak skupiła narrację na Oli, której siła,

cierpliwość, ale i marzenie o wspólnocie spajają rodzinę w całość. To właśnie emocje, nadzieje, rozczarowania i osamotnienie nastolatki sytuują się tu na pierwszym planie.

Warto dodać, że temat choroby umysłowej przez długi czas był w polskim kinie dokumentalnym tematem tabu. Pierwszy film na ten temat, *Próg* Danuty Halladin o dzieciach niepełnosprawnych, powstał dopiero w 1975 r. (sic!) ⁵. Wcześniej można było co prawda realizować w filmy o niepełnosprawności fizycznej np. o głuchocie, ale zaburzenia psychiczne nie mogły stanowić głównego tematu. W nowym socjalistycznym społeczeństwie najwyraźniej nie było miejsca na takie ułomności. Dwa-dziesiąt lat wcześniej czarna seria przełamala co prawda tabu mówienia o tematach niewygodnych czy ukrywanych, ale jak się okazuje, nie o wszystkich.

Dla Halladin ważne było zrealizowanie portretu pewnej zbiorowości (towarzyszymy dzieciom podczas zwykłych zajęć szkolnych), ale jednocześnie pokazanie bohaterów jako grupę indywidualistów. Każde z dzieci ma swoją historię, poznajemy ich imiona, razem z reżyserką obserwujemy je podczas żmudnej nauki czytania i opowiadania o świecie. Halladin stworzyła bardzo intymny, wiarygodny portret środowiska dotąd zamkniętego, pozostającego w ukryciu spowodowanym cenzurą chroniącą oficjalną PRL-owską propagandę sukcesu, wedle której w Polsce panuje przede wszystkim idea ładu społecznego, gdzie nie ma miejsca na cierpienie i chorobę. *Próg* miał w PRL jedynie ograniczoną dystrybucję, w granicach wyznaczonych przez cenzurę ⁶.

W *Komunii* kamera nie skupia się aż tak mocno na Nikodemie, który jest po prostu jednym z kilku bohaterów tej historii. Być może wynika to właśnie ze zmiany podejścia do osób niepełnosprawnych w Polsce w ciągu ostatnich 40 lat ⁷. Nie ma tu informacji na temat choroby chłopca, nie jest ona przedmiotem refleksji i być może dzięki temu Nikodem może być po prostu pełnoprawnym bohaterem filmu.

Film rozpoczyna scena, w której Nikodem nie potrafi sam zapiąć sobie paska od spodni. Próbuje, a za każdym razem, kiedy mu się to nie udaje, głośno strofuje samego siebie, zdejmując spodnie i zaczyna od początku. Jedną z ostatnich scen ponownie przedstawia ubierającego się Nikodema (ubieranie-rozbieranie chłopca, a także jego kąpiele wyznaczają w filmie rytm życia codziennego), tym razem chłopiec odnosi sukces. Potem następuje już tylko wyciszenie. Ola i Nikodem zajmują się swoimi obowiązkami. Reżyserka pokazuje codzienne domowe sprawy, nie ingeruje w nie, pozwalając drobnym wydarzeniom rozgrywać się w swoim tempie przed widzami.

Film Zameckiej jest bardzo gęsty, jeśli chodzi o przedstawianie emocji bohaterów, a przy tym przełamuje zupełnie inne tabu: ukazuje postać młodej matki, która opuściła rodzinę, w tym dorastające dzieci. Mama Oli i Nikodema odeszła, aby stworzyć nową rodzinę, a odpowiedzialność spoczywająca na Oli to pokłosie tej właśnie decyzji. W scenie wizyty kuratora sprawdzającego sytuację rodziny Zamecka pokazuje, że do pewnego stopnia traktuje on Olę jako osobę już dorosłą, a przynajmniej na tyle dojrzałą, że może odpowiadać za decyzje dotyczące całej rodziny. Tak przecież jednak nie jest. Ola ma własne problemy związane nie tylko z życiem rodzinnym, ale także ze szkołą i rówieśnikami. W jedynie kilku scenach widzimy Olę beztroską czy zrelaksowaną, np. w scenie zabawy szkolnej. Dziewczyna cały swój wolny czas poświęca bratu, w trakcie 72-minutowego filmu wielokrotnie widzimy, jak pomaga mu się ubierać, czeka na niego w szkole, idzie razem z nim na egzamin, uczy się z nim modlitw, zamiast np. przygotowywać się do lekcji angielskiego.

Linie dramaturgiczną filmu wyznacza oczekiwanie na pierwszą komunię Nikodema (którą chłopiec przyjmie z kilkuletnim opóźnieniem), ważne wydarzenie dla katolickiej rodziny. Ale oczekiwanie na tę chwilę decyduje o dramaturgii także z innego powodu – Ola ma nadzieję na przyjazd matki, która powinna pojawić się na tak ważnej uroczystości rodzinnej. Choć nastolatka nie werbalizuje tego marzenia wprost, liczy na to, że wizyta się przedłuży i w efekcie matka zdecyduje się wrócić. Tak się faktycznie dzieje – po jakimś czasie kobieta, wraz ze swoim najmłodszym dzieckiem, wprowadza się z powrotem do rodziny mieszkającej w ciasnym, jednopokojowym mieszkaniu.

W połowie filmu pojawia się nagranie domowego wideo, na którym, jak możemy się domyślać, widzimy mamę Oli jako dziewczynkę, która sama, pod koniec lat 80., przygotowuje się do komunii, zakładając piękną białą sukienkę. Archiwalna wstawka poprzedza scenę komunii Nikodema, jednak w tym momencie kamera nie koncentruje się na chłopcu, a na chwilowo zintegrowanej rodzinie: w kościele siedzą obok siebie mama Oli, Ola i jej tato. Podczas mszy raczej ze sobą nie rozmawiają, także podczas obiadu raczej milczą, wymieniając zaledwie kilka banalnych uwag dotyczących posiłku. Napięcie w tej scenie wprowadza zbliżająca się nieubłagalnie chwila odejścia matki, która przyjechała do rodziny jedynie na moment, ulegając, jak się wydaje, namowom córki.

Co szczególnie w tym filmie uderzające, mama Oli nie najlepiej radzi sobie z niepełnosprawnością starszego syna. Z córką rozmawia jak z osobą dorosłą, najmłodsze dziecko traktuje z troskliwością i czułością, natomiast do Nikodema odzywa się jedynie po dłuższych naleganiach ze strony chłopca.

Warto może dodać, że opiekunem Zameckiej nad filmem był Jacek Bławut, autor głośnego filmu *Nienormalni* (1990), opowiadającego o dzieciach z zespołem Downa. Tym samym autorka wpisała się w tradycję opowiadania o niepełnosprawnych dzieciach, znajdując jednak autorską metodę ekspresji, własne spojrzenie.

Gdzie jeszcze szukała wzorców opowiadania? Jakie kino ją inspirowało? Piotr Czerkawski w wywiadzie z Zamecką zwraca uwagę na podobieństwo jej filmu do produkcji Kena Loacha *Wiatr w oczy* (*Raining Stones*, 1993), gdzie wydarzeniem, wokół którego toczyła się akcja filmu, także była komunie i przygotowania do niej niezbyt zamożnej rodziny⁸. Reżyserka odpowiadała krytykowi, że co prawda nie inspirowała się w bezpośredni sposób filmem Loacha, ale bardzo lubi twórczość tego reżysera i takie porównania sprawiają jej dużą przyjemność.

W tym miejscu można się zastanowić, w jaki sposób film Zameckiej znakomituje zmiany w polskim dokumencie, skoro opisuje sytuację dosyć typową: przygotowania do komunii, wydarzenia, które dotyczy w gruncie rzeczy każdej katolickiej rodziny w Polsce. Siłą filmu polega na drobnych przesunięciach: po pierwsze na przyjęciu perspektywy introwertycznej, przedwcześnie dojrzałej nastolatki. Po drugie na ukazaniu relacji rodzinnych w domu opuszczonym przez matkę. Wydaje się, że Zamecka przyznaje obu kobietom pełną podmiotowość, nie ocenia ich decyzji, ale też ich nie wybiela; cierpliwie przygląda się trudom życia codziennego, dając widzowi rzadką możliwość bycia nieomal na wyciągnięcie ręki.

Strategię cierplivej obserwacji przyjęła także twórczyni filmu *Więzi*, Zofia Kowalewska. Osiągnięcie pożądanego efektu wymagało sporej pracy: reżyserka przyznała, że w sumie udało się jej zarejestrować około 40 godzin materiału, z czego ostatecznie do filmu trafiło jedynie 18 minut⁹. Film 21-letniej Zofii Kowalewskiej

został szeroko doceniony, także poza Polską, m.in. w 2016 roku znalazł się na tzw. krótkiej liście dziesięciu najlepszych filmów dokumentalnych, spośród których Amerykańska Akademia Filmowa wybiera później filmy nominowane do Oscara ¹⁰.

Bohaterami opowiadanej historii są mieszkający w Krakowie dziadkowie autorki, małżeństwo z 45-letnim stażem, mające za sobą spore małżeńskie zawirowania. Kilka lat przed wydarzeniami zarejestrowanymi w filmie Zdzisław opuścił żonę, Barbarę, aby zamieszkać z inną kobietą i rozpocząć nowe życie. Po ośmiu latach zachorował i powrócił do żony, która zgodziła się przyjąć go ponownie do swojego mieszkania. Sytuacja sprzed lat nieodwracalnie zmieniła relacje pomiędzy małżonkami. Zmuszeni do przebywania we wspólnej przestrzeni Barbara i Zdzisław próbują na nowo odnaleźć odpowiedź na pytanie, co ich właściwie łączy, kim są dla siebie teraz?

Główną bohaterką filmu jest Basia, to z jej perspektywy przedstawiona jest cała historia. Chociaż małżonkowie mieszkają znów razem (z filmu wynika, że nigdy się nie rozwiedli), to jednak żyją już osobno. W pierwszej scenie Kowalewska pokazuje Barbarę, która ćwiczy samotnie w swoim pokoju, na głos odliczając powtórzenia. Z głębi mieszkania dobiega głos męża, który niby jej nie towarzyszy, ale jednak jest tuż obok, w sąsiednim pokoju. Kamera wyłapuje tę separację w związku przez konsekwentne pokazywanie małżonków w przestrzeni jednego mieszkania. Razem, ale osobno, czasami w osobnych pomieszczeniach w jednym ujęciu: ekran dzieli wtedy ściana przecinająca kadr na pół. Czasami słyszymy jedynie głos jednej osoby, podczas gdy na ekranie pokazywana jest ta druga, tak jak ma to miejsce w pierwszej scenie filmu.

Wydarzeniem, które napędza akcję filmu są przygotowania do obchodów uroczystości 45-lecia pożycia małżeńskiego bohaterów ¹¹. Przez cały film oglądamy jedynie samych małżonków, powoli przygotowujących się do uroczystości, kulminację stanowi scena zbiorowa, w której oprócz jubilatów uczestniczy reszta rodziny. Scena finałowa jest iście malarska: pośrodku dużego pokoju stoi zastawiony stół, rodzina usadowiona jest na jego bokach, podczas gdy centralne miejsce przy stole (a więc także w kadrze) zajmują małżonkowie. Potem następuje jeszcze koda, kiedy ponownie widzimy małżonków osamotnionych w mieszkaniu, ale tym razem w jednym kadrze, obok siebie, ramię w ramię. W trakcie napisów końcowych słyszymy jeszcze śpiew Basi. W trakcie rozwoju filmu obserwujemy codzienne życie małżonków: wspólne posiłki, ćwiczenia Basi, rozmowy telefoniczne z zapraszanimi na uroczystość gośćmi czy kłótnię o zakup mebli. Z wyjątkiem sceny kulminacyjnej, obchodów jubileuszu, bohaterowie przebywają w mieszkaniu sami (oczywiście, jest jeszcze z nimi ukryta za kamerą ekipa filmowa wraz z wnuczką-reżyserką).

I znów nie mamy tu próby ukazania kobiety wyemancypowanej czy walczącej; wręcz przeciwnie – sportretowana w dokumencie bohaterka i jej rzeczywistość są w gruncie rzeczy tradycyjnie konserwatywne. W swojej codzienności pani Basia okazuje się jednak osobą silną, zdecydowaną i konsekwentną. I ponownie, to dzięki dyskretniej obecności kamery jesteśmy w samym centrum domowych zdarzeń.

Opiekunem artystycznym filmu był Paweł Łoziński, znany polski dokumentalista, syn Marcela Łozińskiego. Jako swojego mentora Kowalewska wskazuje urodzonego w 1983 roku Grzegorza Zaricznego ¹². Inspiracją dla reżyserki była natomiast nowa fala rumuńska, a także brytyjskie kino społeczne: twórczość Kena Loacha i Mike’a Leigh oraz wcześniejsze filmy brytyjskich filmowców, tzw. młodych gniewnych.

Warto się zastanowić, w jakie szersze kategorie można wpisać debiutanckie filmy młodych dokumentalistek oraz co nowego proponuje kobieca perspektywa w polskim dokumencie. Jeśli odwołamy się do głośnego tekstu Tadeusza Lubelskiego, który wyróżnia cztery kategorie porządkujące twórczość dokumentalną w Polsce, to wydaje się, że filmom Kowalewskiej i Zameckiej najbliższej do kategorii „szkoły [Marcela] Łozińskiego”, który *zainteresowany jest codziennym życiem zwykłych ludzi; podpatrując ich – nie szuka sensacji, a istoty rzeczy, tajemnicy. Nie boi się przy tym inscenizacji, nie unika inspirowania zdarzeń; jeśli w czymś jest rygorystą – to raczej w poczuciu odpowiedzialności za przedstawianych przez siebie bohaterów*¹³.

W przypadku obu autorek bliska obecność przy bohaterach przy jednoczesnym braku poszukiwania w ich historiach sensacji czy kontrowersji wpisuje się w założenia owej „szkoły”¹⁴. Do tej kategorii Lubelski zalicza zresztą także głośny film *Nienormalni* Jacka Bławuta, opiekuna artystycznego Zameckiej.

Lubelski nie rozpoznaje jednak w ogóle kategorii gender, która jako taka wydaje się wyjątkowo rzadko obecna w refleksji nad polskim filmem dokumentalnym (w przeciwieństwie do filmu fabularnego, gdzie badania w tej dziedzinie prowadzone są w Polsce od co najmniej 20 lat). Wydaje się, że perspektywa genderowa w dokumencie dopiero zaznacza swoją obecność. Wzrost zainteresowania tą kategorią z jednej strony jest spowodowany aktywnością zawodową reżyserek i ich ukierunkowaniem na sprawy kobiet. Z drugiej strony pojawiła się w Polsce publiczność, dla której kategorie genderowe w opisie życia społecznego są istotne, a wiarygodne odwzorowanie tego życia w kulturze wymaga ich uwzględnienia (tym bardziej że to właśnie od dokumentalistów, bardziej niż od twórców filmów fabularnych, oczekujemy rzetelności w przedstawianiu świata). W tym miejscu dostrzegam pole dla krytyki i historyków kina: opisanie nowych strategii odbiorczych, wrażliwość na zmianę nastawienia części publiczności, pozwoliłoby im dostrzec wyjątkowość opisywanych przeze mnie filmów z nowej perspektywy i ich wyjątkowości na tle polskiego kina dokumentalnego.

W tomie zbiorowym *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Małgorzaty Kozubek (Łódź 2016), można znaleźć tekst Dagmary Rode pt. „*To zdarza się nam*”. *Polskie dokumenty feministyczne*. Autorka konsekwentnie przyjmuje w tekście postawę aktywistyczną (co wydaje się szczególnie rzadkie w polskiej refleksji nad filmem w ogóle), do kategorii dokumentów feministycznych zaliczając przede wszystkim filmy zaangażowane, politycznie świadome, a więc takie, które są istotne z punktu widzenia ruchu feministycznego. Rode pisze o tym, że – w nawiązaniu do postulatów myśli feministycznej w teorii filmu w latach 70., m.in. Laury Mulvey oraz Claire Johnston – przy prowadzeniu opowieści ważne jest poszukiwanie własnego języka, innego niż język kina głównego nurtu. Nie wydaje się jednak, żeby perspektywa aktywistyczna opisana przez Rode była jedyną możliwą, chociaż z pewnością jej przyjęcie jest z punktu widzenia badań nad filmem w Polsce czymś nowatorskim i wartościowym.

Genderową wrażliwością wykazała się daleka od aktywizmu Urszula Tes w swojej monografii twórczości zapomnianej polskiej dokumentalistki, Ireny Kamińskiej¹⁵. Chociaż tytuł na to nie wskazuje, w kręgu zainteresowania zarówno autorki monografii, jak i samej Kamińskiej dużo miejsca zajmuje tematyka kobieca. Możemy tu znaleźć np. rozdziały poświęcone kobietom w PRL, m.in. w filmach *Dzień dobry, dzieci* (portret wiejskiej nauczycielki) czy *Dzień za dniem* (film we wstrząsający spo-

sób opisujący życie siostr robotnic, dawnych przodownic pracy). Autorka pisze w podsumowaniu swojej pracy: *...centralna dla twórczości Kamińskiej problematyka kobiet wynikała nie tylko z naturalnych uwarunkowań płci, ale także „emancypacyjnej” postawy reżyserki – bezradne kobiety, jakie często portretowała, były przeciwieństwem jej własnej postawy – kobiety silnej, świadomej siebie*¹⁶. Możemy przyjąć, że emancypacja do pewnego stopnia może oznaczać perspektywę protofeministyczną, której kontynuacją może (ale nie musi) być postawa feministyczna.

W filmach *Komunia* i *Więzi* brak zarówno postawy aktywistycznej, jak i zaangażowanego feminizmu, a jednak oba filmy wymykają się perspektywie patriarchalnej, męskiej dominacji, także z racji konsekwentnego przyjęcia spojrzenia kobiecego. Nie opuszczamy strefy domowej, w obu przypadkach stanowi ona centrum życia kobiet, głównych bohaterek filmów. Wydaje się, że trzeba do tej strategii podejść jeszcze inaczej.

W wywiadzie udzielonym Łukaszowi Maciejewskiemu inna współczesna dokumentalistka, Karolina Bielawska, mówi o tym, że w filmie *Mów mi Marianna* (2015) była na tyle blisko swojej bohaterki, że nie wie czy będzie miała siłę nakręcić kolejny film dokumentalny¹⁷. Zamecka w tym samym miejscu zwierza się z dylematów i wątpliwości moralnych, które były jej udziałem podczas kręcenia filmu: czy miała prawo posłużyć się bohaterami po to, aby uporać się z własnymi emocjami? Mówi, że ta wątpliwość nigdy jej nie opuści, bo chociaż filmowana rodzina zaakceptowała film, to nie ma pewności, że w przyszłości nie pojawią się wobec niej podobne zarzuty, chociażby ze strony głównej bohaterki.

Odnoszę wrażenie, że tym co przede wszystkim łączy obie dokumentalistki, jest podobna postawa przyjęta wobec bohaterek. Po pierwsze obie oddały głos zwykłym kobietom funkcjonującym w codzienności. Zarówno doświadczona Basia, jak i nastoletnia Ola znajdują w sobie siłę, żeby poradzić sobie z trudną, uciążliwą i wymagającą dla nich sytuacją. Każda z nich żyje „poza głównym nurtem”, co rozumiem jako nieuczestniczenie w życiu zawodowym (choćby z racji wieku – w obu przypadkach) i społecznym lokalnej wspólnoty. Obie są przywiązane do domu jako miejsca, w którym koncentruje się ich egzystencja. Jak już wspomniałam, właśnie taka narracja, prowadzona przede wszystkim w granicach rodziny, wpisuje się w tradycyjne pojmowanie roli kobiet w społeczeństwie.

Po drugie wydaje się, że kluczem do zrozumienia postaci kobiet była dla reżyserek empatyczna postawa wobec nich i utożsamienie ze specyfiką ich sytuacji życiowej. W obu przypadkach reżyserki są bardzo blisko portretowanych kobiet, kamera dyskretnie towarzyszy im w codziennych czynnościach, ale jednocześnie ich nie obnaża, nie służy kontrowersji czy użyciu materiału dokumentalnego do zilustrowania z góry założonej tezy. Z wywiadów z reżyserkami wynika, że strategia ta wpłynęła bezpośrednio także na ich własne życie: w przypadku Kowalewskiej dlatego, że historia dotyczyła jej rodziny, a w przypadku Zameckiej ze względu na zaangażowanie w życie swoich bohaterów i podobieństwo ich przeżyć do doświadczenia życiowego twórczyni.

W wywiadzie z młodymi dokumentalistkami Łukasz Maciejewski stwierdza: *ostatnie lata w polskim dokumencie zaznaczają się fascynującą kobiecą dominacją: Magda Hueckel, Agnieszka Zwiefka, Monika Pawluczuk, Emi Buchwald, Katarzyna Trzaska, Teresa Czepiec, Monika Kotecka, Aleksandra Maciuszek, Ola Terpińska... Nowy, silny kobiecy głos w polskim dokumencie*¹⁸. Chociaż część tych nazwisk

być może znalazła się w owym zestawieniu nieco na wyrost, to z pewnością mamy do czynienia z sytuacją wcześniej w polskim kinie dokumentalnym niespotykaną. Nie mamy raczej do czynienia z feministyczną rewolucją, przynajmniej z punktu widzenia aktywistek. Na pewno jednak jest to nowa jakość, choć może bardziej adekwatną nazwą dla tego zjawiska byłaby „cicha rewolucja”. Bez fajerwerków, sensacji, wielkich słów, z konsekwentnie przyjętą kobiecą perspektywą (choć przecież nie jest to świat bez mężczyzn). Pomiedzy słowami, w kadrze, rozgrywają się sprawy najważniejsze, a dzięki cierpliwemu oku dokumentalistek, także my możemy w nich uczestniczyć.

ANNA TASZYCKA

¹ Artykuł został początkowo przygotowany w formie referatu pt. *Young Polish feminists: documentary revolution?* i wygłoszony na międzynarodowej konferencji „Impacts of Gender”, która odbyła się w School of Slavonic and East European Studies na University College of London w dniach 11-12 czerwca 2018.

² *Brzydka, gruba i w kapturze. Z Karoliną Bielawską i Anną Zamecką rozmawia Łukasz Maciejewski*, „Pleograf” 2017, nr 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/za-dokumentem/9/brzydka-gruba-i-w-kapturze-z-karolina-bielawska-i-anna-zamecka-rozmawia-lukasz-maciejewski/605> (dostęp: 01.06.2018).

³ *Brzydka, gruba... dz. cyt.; Droga do dojrzałości. Mówi Anna Zamecka, reżyserka „Komunii”*, „Dziennik.pl” 25.11.2016, <http://film.dziennik.pl/news/artykuly/536333,komunia-wywiad-anna-zamecka.html> (dostęp: 01.06.2018).

⁴ Tamże.

⁵ U. Tes, *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej*, Kraków 2016, s. 14. Książka Tes przypomina twórczość wybitnej i współcześnie raczej zapomnianej reżyserki filmów dokumentalnych.

⁶ M. Jazdon, *Gryczelowska/Halladin/Kamińska*, broszura dołączona do albumu z płytami DVD trzech dokumentalistek: Krystyny Gryczelowskiej, Danuty Halladin i Ireny Kamińskiej, seria *Polska Szkoła Dokumentu*, Warszawa 2009. Jazdon pisze nawet, że dokument Halladin był jedynym dokumentem o upośledzonych intelektualnie dzieciach, jaki powstał w PRL. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w roku 1965 Jadwiga Żukowska nakręciła reportaż o dzieciach nerwowo i psychicznie chorych *Nie ma go za co chwalić*; rok później Krystyna Leśniewska zrealizowała *Chorobę jak każdą inną*. O tematyce niepełnosprawno-

ści w polskim filmie pisał Wojciech Otto (*Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie*, Poznań, 2012).

⁷ W chwili, w której przygotowywałam referat, przez Polskę przetaczała się właśnie publiczna debata nad potrzebami i miejscem osób niepełnosprawnych w społeczeństwie wywołana protestem osób niepełnosprawnych i ich rodziców, które przez 40 dni okupowały polski Sejm, aby uzyskać zainteresowanie swoją sytuacją, do tej pory pojawiającą się w obrębie publicznej debaty jedynie marginalnie (kwiecień-maj 2018).

⁸ *Droga do dojrzałości*, dz. cyt.

⁹ Ze spotkania z Zofią Kowalewską podczas projekcji jej filmu w Kinie pod Baranami w Krakowie 18 kwietnia 2018 roku.

¹⁰ J. Świąder, *Oscary 2017. Polski film „Więzi” na liście najlepszych krótkich dokumentów*, „Gazeta Wyborcza” 27.10.2016, <http://wyborcza.pl/7,101707,20899121,oscare-2017-polski-film-wiezi-na-liscie-najlepszych.html> (dostęp: 30.05.2018).

¹¹ Autorka przyznała, że to ona podsunęła dziadkom ten pomysł.

¹² Autorka opowiedziała o tym podczas spotkania z publicznością krakowskiego Kina pod Baranami tuż po projekcji swojego filmu.

¹³ T. Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny*, „culture.pl” 04.01.2005, <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesny-polski-film-dokumentalny>

¹⁴ Pozostałe kategorie wyróżnione przez Lubelskiego to „szkoła Fidyka”, nastawiona na przyciągający uwagę temat oraz filmy biograficzne i dokumenty historyczne.

¹⁵ U. Tes, dz. cyt., s. 275.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Brzydka, gruba i w kapturze*, dz. cyt.

¹⁸ Tamże.